

3. IL RITMO

Tutta la musica non è che ritmo...

Fra le tante cose che hanno decisamente allontanato (e in un certo senso selezionato...) dagli studi musicali più di una generazione, bisogna menzionare il famigerato “solfeggio parlato”¹, quella pratica sillabatoria e gestuale che disinteressandosi quasi completamente del discorrere melodico (e in parte anche agogico²) di un brano musicale, ci insegna a “spianarlo” e a tener (spesso malamente) conto soltanto degli aspetti ritmici e della lettura delle note musicali. Molto si è detto e dimostrato eppure, questa pratica continua a prosperare nei programmi dei Conservatori di musica italiani e nelle scuole ad essi ispirate. Non mi dilungherò molto su questo aspetto dello studio musicale, sul quale autorevoli didatti e musicisti hanno più volte dissertato³, se non per dire che storicamente il solfeggio parlato⁴ nacque per far apprendere rapidamente la lettura ritmica e dei suoni (il nome e non l’altezza). Da ingenuo *escamotage* divenne in breve tempo metodo consolidato e normalmente accettato, come taluni decreti legge promulgati per far fronte a necessità immediate e che col tempo diventano leggi e regole a tutti gli effetti.

Del resto, proprio il fatto di elaborare un metodo per l’apprendimento celere del ritmo, mette in evidenza l’importanza della componente ritmica all’interno del linguaggio musicale, tanto che da tempo vari autori, come ad esempio l’italiano Giulio Bas, hanno affermato che «tutta la musica non è che ritmo» e parlando dei parametri di descrizione del suono (altezza, intensità, durata e timbro), li citano come «coefficienti del ritmo», perché «nessuno è

¹ Da non confondere con il “solfeggio cantato” o il “canto vocalizzato”, termine col quale si definisce ciò che la buona tradizione musicale ha sempre indicato col termine “solfeggio”.

² Relativo all’andamento di un brano musicale (adagio, allegro...) e alle oscillazioni di tempo richieste dall’interpretazione o da particolari indicazioni ed esigenze espressive. In tal modo l’agogica, dal greco [*agoghé*, condotta...] è l’arte di saper variare il movimento dei suoni.

³ Ad es. C. Delfrati, “L’insegnamento del solfeggio”, è pubblicato in “Avvio alla pratica strumentale” a cura di Rosanna Casella, Ricordi 1988, p. 85-108, ma è anche scaricabile dal sito www.edumus.com alla sezione *Articoli*.

⁴ Da taluni è detto anche “solfeggio francese” o “alla francese”, definizione che ne indica la paternità originaria.

indispensabile al ritmo» ma «contribuiscono tutti all'esistenza e alla percezione del ritmo.»⁵ Da qui si evince come sia contraddittorio eliminare alcuni fondamentali parametri del suono (ciò che in definitiva concorre a formare il ritmo complessivo) ed elaborare un sistema di apprendimento semplificato, come il solfeggio parlato, che poggia le sue basi su una presunta componente ritmica "essenziale".⁶

Col termine **ritmo**, si definiscono musicalmente una serie di fenomeni che costituiscono una realtà quanto mai complessa. Il ritmo può essere una successione di suoni, la definizione-descrizione degli eventi sonori in rapporto alla durata, la successione regolare di unità metriche uniformi, la scansione di accenti più o meno regolari, quel "qualcosa" che dà slancio ad un brano musicale e ne organizza la forma, ma in senso lato si parla anche di ritmo cardiaco, narrativo, cinematografico, architettonico, di gioco, del ritmo del succedersi delle stagioni, delle nostre emozioni interiori⁷... La complessità semantica di questo termine (che è anche una grande ricchezza), di questo campo di esperienze, non sfugge ad esempio ad Orff, il quale afferma fra le altre cose:

«Insegnare il ritmo è difficile. Il ritmo si può solo liberare, sprigionare... Ritmo non è un'entità astratta, ritmo è la vita stessa, il ritmo agisce e provoca, è la forza che unisce linguaggio, musica e movimento.»⁸

Una forza che quindi è in sé «anima della musica, di cui viene ad essere l'elemento immateriale, metafisico, mentre il suono ne è l'elemento materiale fisico».⁹ Se inoltre desiderassimo indagare ancora più a fondo l'etimologia ed il senso primo del lemma ritmo, ci possono essere di grande aiuto le osservazioni di Ferretti:

⁵ G. Bas, *Trattato di forma musicale*, p. 35, ed. Ricordi, Milano 1913 e successive ristampe.

⁶ I condizionamenti e i "vizi percettivi" che derivano da questa pratica (lettura sequenziale e inespressiva della musica, banalizzazione del senso musicale, demotivazione allo studio ...), necessitano, secondo la mia esperienza, di un vero e proprio periodo di "riabilitazione", paragonabile, in più di un caso, ad un'azione d'intervento terapeutico.

⁷ Nell'arte figurativa si parla anche del ritmo di un dipinto, di un bassorilievo e in architettura del ritmo di un colonnato.

⁸ Carl Orff, *Schulwerk, elementare Musik* [Schulwerk, musica elementare], Hans Schneider, Tutzing 1976, pag. 17.

⁹ In *Contrappunto* di G. C. Bernardi, p. 11, Ulrico Hoepli, Milano, 1925.

«Il termine greco *rytmos* deriva dal verbo *réo* che vuol dire scorro, fluisco, ondeggio, fluttuo, stillo (di qualsiasi liquido), a cui corrisponde il latino *ruo*. Questo verbo greco è derivato dall'arcaico *refo* radice *ru*, donde il latino *rivus*. [...] L'immagine del fiume, del mare che ondeggia; il flusso e riflusso delle acque; il fluire placido di un fiume, increspandosi leggermente; il succedersi l'accavallarsi delle onde del mare, che avviene sempre con un certo ordine e regolarità, è un'immagine meravigliosa che ci esprime e quasi ci dipinge il fluire e il succedersi armonioso delle idee, delle parole, dei gesti e dei suoni.

[...] Ritmo dunque, nel suo significato letterale, sarebbe un fluire, un ondeggiare regolare, simmetrico, armonioso. Applicato alla musica esprime un movimento sonoro regolare, ordinato e armonioso. Donde la definizione di Platone: - Il ritmo è l'ordine del movimento. [...] Il ritmo ha per funzione essenziale quella di ordinare, coordinare, subordinare in un tutto armonico, tutti i movimenti sonori, la loro intensità e la loro durata.»¹⁰

Dal punto di vista pratico, se vogliamo iniziare a comprendere un po' più a fondo che cosa sia il ritmo musicale e in che cosa consista, è necessario introdurre alcuni elementi fondamentali che ci possano avviare alla comprensione del "fenomeno" ritmico. A questo fine partiremo dai più riconoscibili ritmi "ordinati", uniformi e regolari e dalle forme melodico-armoniche che da questi si organizzano o derivano, tenendo conto dei contributi di quei didatti e musicisti che si sono occupati di far comprendere in modo chiaro e fondato il linguaggio ritmico e la sua struttura.

C'è un termine, *tactus*, che soprattutto per la musica rinascimentale¹¹ ha indicato, per gli esecutori e per chi era preposto alla direzione di un brano musicale, l'unità di misura del tempo; questo vocabolo, mutuato dal linguaggio medico faceva riferimento al battito del polso e fino all'avvento del metronomo di Mälztel (1816) costituiva un comune strumento empirico per stabilire l'andamento di una composizione.

È evidente che un termine come *tactus*¹², riferito al battito del polso, ci rimanda ad una concezione del tempo musicale dove le scansioni ritmiche regolari possono essere suscettibili di variazioni (come avviene effettivamente per il battito del polso) e ad una

¹⁰ P. Ferretti, *Harmonica e ritmica nella musica antica*, p. 248, *Jucunda Laudatio*, S. Giorgio Maggiore - Venezia, luglio/dicembre 1969.

¹¹ Già il teorico A. Quintiliano (sec. III d. C.), nel suo *De Musica*, collega il battito del polso al ritmo musicale, riprendendo le precedenti osservazioni dei grandi medici dell'antichità (Erofilo, Galeno, Rufo...)

¹² Gli antichi teorici parlavano in tal senso di un "tempo primo indivisibile" che, a somiglianza dell'atomo, non era suscettibile di ulteriori suddivisioni.

percezione di esso maggiormente interiore e soggettiva. Anche qui, com'è avvenuto per la pratica del solfeggio parlato, il mezzo ha preso il sopravvento sul fine e la scansione meccanica del metronomo, esterna e oggettiva, ha preso il sopravvento sulla concezione del tempo originaria e ad una rappresentazione fluttuante e naturale del *tactus* si è sostituita una rappresentazione costantemente isocrona¹³ e innaturalmente regolare. È un po' come se all'immagine del fluire del fiume e del mare che ondeggia, fosse subentrata l'immagine della macchina e della regolarità ossessiva, già così ben evidenziata da Chaplin in alcune memorabili scene di *Tempi moderni*.

Fortunatamente, durante l'esecuzione musicale, raramente si è “metronomici” e anche in un brano scandito dalla *batteria*, si possono rilevare delle microfluttuazioni, che non ci fanno pensare a un insieme di musicisti che non sa “andare a tempo”, ma che servono piuttosto ad accentuare l'impressione di un ritmo vivente, che si modella sullo scorrimento naturale di una pulsazione che sembra piuttosto ruotare in modo tendenzialmente ellittico intorno ad un centro di attrazione. Nella moderna didattica è proprio il termine **pulsazione** ad indicare questo “cuore” interno della creazione musicale, un cuore interno che per la “musica classica” batte quasi sempre con discrezione e va individuato con una certa attenzione, mentre per altri generi musicali è evidenziato dalla presenza delle percussioni: basti pensare al ruolo della grancassa in una marcia militare o alla presenza della batteria nelle musiche di più largo consumo.

Anche noi, quando ascoltiamo una musica *swing* o una musica ballabile diventiamo rilevatori di pulsazioni: col battito del piede, col dondolio, coi gesti del corpo...

Nell'evidenziarsi della pulsazione, nel suo passare in primo piano, si può leggere una delle caratteristiche peculiari della musica moderna, una caratteristica che ci porta ormai ad accettare in una canzone un'intensità della sezione percussiva¹⁴ quasi superiore nel remissaggio a quella della voce umana. Anzi, ormai è difficile

¹³ Di eventi, in questo caso le pulsazioni, che si succedono nel tempo con una frequenza assolutamente regolare.

¹⁴ Molti concordano nell'individuare in *Ionisation* (1929 - '31) di Edgar Varèse il primo brano di musica “colta” europea interamente scritto per le percussioni (13 esecutori, 41 percussioni e un pianoforte inteso in senso percussivo).

pensare ad una canzone nella quale sia assente la parte percussiva della batteria¹⁵ e i numerosi arrangiamenti di brani classici in chiave moderna non fanno altro che affermare questo nuovo bisogno: quello di ascoltare la pulsazione ritmica in modo evidenziato e costantemente in primo piano, tanto da suscitare in Nattiez la domanda su quanto sia sopportabile «sentire ciò che prima era soltanto suggerito, o, qualche volta, attualizzato?»¹⁶

Per di più, i recenti mezzi di produzione elettronica del suono, costruiscono le proprie proposte musicali su basi ritmiche principalmente isocrone (come quelle del metronomo), spingendoci ad ascoltare, a muoverci e a danzare in rapporto ad una serie di modelli sonori che non hanno precedenti nella musica del passato o nella musica tradizionale, con conseguenze sul piano percettivo, psicologico e perché no... logico da seguire e da studiare con interesse. Su quest'ultimo argomento, Marius Schneider, commentando le differenze attraverso le quali la musica tradizionale concepisce e percepisce il ritmo rispetto alla più razionalizzante musica colta osserva che «Questo ritmo naturale, che non procede ininterrotto ma continuamente introduce brevi e quasi impercettibili pause di riposo, è proprio il contrario di quanto noi definiamo “ritmo”, quello che tocca il culmine d'innaturalità nella cosiddetta “musica marziale”; perché la rigida “marzialità” non è radicalmente altro che un abbandono della natura e una fuga dall'autenticità», e citando gli studi di Klages ci suggerisce che «il ritmo è la ripetizione dell'analogo, in quanto ogni giorno non si ripete con precisione la stessa cosa, ma ritorna ciò che è fondamentale con forme sempre nuove.»¹⁷

Generalmente per indicare la pulsazione si utilizza il segno □,¹⁸ la figura denominata comunemente *semiminima* (ma anche *nera* o *quarto*) e le si attribuisce un valore unitario (1), diversamente dalla pratica che introduce tutta una serie di numeri frazionari (nel caso

¹⁵ Anche la locuzione *beat generation*, oltre ad indicare un movimento di contestazione e di protesta, alludeva al battito, alla pulsazione musicale evidenziata della musica (inizialmente soprattutto il *jazz*) che si afferma come fenomeno giovanile e come “bandiera generazionale” verso la fine degli anni cinquanta.

¹⁶ J. J. Nattiez, *Il discorso musicale*, p. 139, Giulio Einaudi Editore, Torino 1987.

¹⁷ M. Schneider, *Il Significato della musica*, pp. 142-43,149; Rusconi libri, Milano.

¹⁸ L'unità di misura della pulsazione può beninteso variare in relazione a diversi fattori (indicazioni agogiche, esigenze di scrittura musicale, periodo storico, lettura e interpretazione...).

della *semiminima* 1/4 rispetto ad un intero, 4/4 rappresentato dalla *semibreve* ♦). Il ricorrere ai numeri frazionari, anche se in pratica rappresenta i rapporti tra l'intero e le sue possibili suddivisioni, non può aiutare nella comprensione un bambino di sei o sette anni (che non ne ha ancora affrontato lo studio) ma nemmeno può essere così chiara ed evidente ad un adulto, anzitutto perché si utilizzano numeri che fanno piuttosto allusione a quantità o a porzioni di superficie per spiegare un fenomeno che si muove e scorre nel tempo, un fenomeno al quale è più atta una rappresentazione di tipo lineare, come, di fatto, da sempre avviene per la scrittura. In pratica, lo stesso pentagramma sul quale scriviamo la musica è frutto di una visione e rappresentazione lineare e insieme spaziale del tempo musicale, di una sorta di proiezione analogica delle impressioni rappresentative provocate generalmente dall'ascolto. Il fatto quindi, di scambiare una figura musicale come la *semibreve*, una rappresentazione cioè simbolica della durata (misurabile con quattro pulsazioni) con un indicatore di quantità (la famosa torta da ripartire), è un altro aspetto di quei fenomeni di abitudine al fraintendimento ai quali ho già prima accennato.

Una successione di pulsazioni regolari si diversifica e si caratterizza in rapporto alla **velocità** (frequenza delle pulsazioni) e alla **misura**. Per comprendere cosa sia la velocità basta far riferimento alle indicazioni agogiche che si trovano all'inizio di ogni partitura musicale e che spesso sono programmatiche rispetto all'intero brano musicale o a parti di esso. Così, quando troviamo termini come *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *prestissimo*...ecc. questi termini si riferiscono alla velocità, alla frequenza della pulsazione del brano in questione, così come le indicazioni metronomiche¹⁹ (ad es. $\square = 60$) che indicano con maggiore precisione quante pulsazioni al minuto dobbiamo calcolare. Naturalmente l'andamento melodico di un brano musicale ha un suo "profilo ritmico" che spesso non coincide con la pulsazione. Difficilmente troveremo una melodia costruita esclusivamente da una successione regolare di pulsazioni, se non con riferimento a

¹⁹ Il primo compositore a servirsi del metronomo e della relativa indicazione in partitura fu Beethoven.

determinate forme musicali (ad es. il corale) o come modello prevalente per alcuni temi musicali [es. 1 - 2]. Nel caso specifico della melodia, è utile parlare di “profilo ritmico della melodia” o *meloritmo*, un ritmo costituito peraltro da valori di durata che possono coincidere con la pulsazione o possono essere di maggiore o minore durata.

Accanto al *meloritmo*, che si determina, come abbiamo già accennato, non soltanto dai valori di durata delle figure ritmiche, ma anche in rapporto agli altri parametri del suono (altezza, intensità, timbro), possiamo rilevare anche un profilo ritmico dell’accompagnamento o della parte armonica (nel caso ad es. di una canzone), un profilo ritmico delle voci che contrappuntano²⁰ la melodia o il tema principale e anche, nei casi in cui venga utilizzata, un profilo ritmico della sezione percussiva.

es. 1

Ah, vous dirai-je maman (Mozart, 1778)

(pulsazione)

Uno degli obiettivi immediati sarà quindi quello di imparare a riconoscere la pulsazione all’interno di un brano musicale, anche per quei brani musicali dove la stessa non è evidenziata da nessun tipo di strumento a percussione e successivamente di comprendere le differenze tra meloritmo e pulsazione “di fondo”.

es. 2

Tema 4° mov. Sinfonia n° 9 (L. V. Beethoven)

(pulsazione)

²⁰ Da contrappunto, termine col quale s’indica una tecnica compositiva attraverso la quale si combinano le varie linee di un brano polifonico (da due a più voci).

Quest'ultima poi, non si presenta quasi mai come un cuore che batte senza una sua struttura, senza un'organizzazione che funziona da telaio "mobile" o da onda portante per la creazione melodica o armonica, così come avviene per la metrica della poesia classica.

Tutti, se mai dovessimo assistere allo spettacolo del ciuchino Pinocchio, sono in grado di distinguere un valzer da una polca o se invitati ad una festa della famiglia Stoppani²¹ sanno più o meno riconoscere la cellula ritmica che caratterizza la misura ternaria della mazurca. Tutti hanno ascoltato almeno una volta il celebre *Take five* di Dave Brubeck [es.3], dove si rileva l'insolita organizzazione quinaria della pulsazione ritmica rispetto alla consuetudine, il noto "one, two, three, four..." che a volte precede l'attacco dei brani dove la pulsazione si predispone a formare successioni di misure di tipo quaternario.

Ciò significa che, accentuando dinamicamente una sequenza di pulsazioni in modo regolare (per esempio servendoci delle mani e dei piedi), si ottengono delle semplici trame ritmiche già dense di significato e di rimandi. Se ad esempio si imposta a velocità moderata un tipo di accentuazione binaria, una pulsazione appoggiata e/o accentuata (*forte*) seguita da una pulsazione debole (*piano*) e si continua con una sequenza regolare (*f/p/f/p...*), si ottiene qualcosa che evoca fortemente la musica di tipo militare, la marcia per intenderci: un impulso ritmico fatto per camminare tutti con la stessa energia e la stessa intenzione, sul quale, se si trasforma la misura in quaternaria ("ammorbidendo" la pulsazione sul terzo movimento: *f/p/mf/p...*) si possono comodamente intonare diversi inni nazionali, come quello francese o anche il nostro *Inno di Mameli*²².

²¹ Si vedano i brani letterari citati nel capitolo introduttivo.

²² L'ottocentesco *Inno di Mameli* si chiama così da Goffredo Mameli, autore del testo poetico, mentre la parte musicale è di Michele Novaro.

es. 3

Take Five (Desmond - Brubeck)

Em Bm7

pattern ritmico

Si comprende così, che le pulsazioni musicali si presentano in modo “neutro” solo da un punto di vista teorico. Da punto di vista percettivo, anche quando ascoltiamo una sorgente d’impulsi regolari, come il canto dei grilli, delle cicale o il ritmo meccanico del treno, tendiamo istintivamente a raggruppare questi impulsi a due a due o a tre a tre... La differenziazione delle pulsazioni avviene in rapporto alla qualità specifica di ogni pulsazione che può variare nell’intensità o nella durata (accentazione dinamica e/o quantitativa). Per le pulsazioni che di norma dovrebbero essere accentate si parla modernamente di “battere” e di “levare” per quelle non accentate.

Battere e levare possono riferirsi al gesto del direttore di un *ensemble* musicale, ai piedi di un danzatore e, nel caso della marcia, ai piedi che alternativamente marciano il cosiddetto tempo forte, in contrasto con quello debole in levare (anche se esistono generi musicali che accentuano esplicitamente il levare). Tra i due aspetti qualitativi della pulsazione (battere e levare) si stabilisce inoltre un rapporto di “circularità virtuosa”: se al battere è paragonabile ad uno stato di riposo, appoggio... il levare è lo slancio che si realizza nel battere e il battere (che non è statico) contiene in sé i “germi” del successivo levare: da sempre siamo abituati a sperimentare tutto questo come un’evidenza direi “biologica”. Il modello più convincente c’è offerto dalla misura ternaria e dalla sua realizzazione nella forma di danza del *valzer*: una pulsazione in battere (appoggio, riposo...) e due pulsazioni in levare (slancio...), l’arcinoto “Bùm cha cha...” [es. 4].

es. 4

3/4

A questo riguardo Heinrich Bessler, osservando questi concetti da una prospettiva storica (il passaggio dal '500 al '600) osserva che:

«La battuta moderna muove con ogni evidenza dalla musica per danza. Suo tratto essenziale è l'accento in battere che ritorna regolarmente. Questo accento, posto immediatamente, dopo la "stanghetta di battuta", corrisponde al movimento principale della danza, ripetuto in modo regolare. [...] I tempi intermedi della battuta sono privi di accento, come illustra qualsiasi canzone da ballo di Gastoldi, Morley o Hassler. Nella musica da ballo compare dunque la struttura della moderna battuta di 4/4: accento principale sul 1° tempo, accento secondario sul 3, 2° e 4° tempo senza accento.»²³

Per orientarci nel ritmo di tipo musicale, bisogna quindi familiarizzarsi inizialmente con i tre principali elementi costitutivi del ritmo: pulsazione, velocità e misura, ossia il parametro **PVM**, attraverso un ascolto sempre più cosciente, attraverso l'analisi dei testi musicali e la pratica musicale stessa. Contrariamente a quanti sostengono che bisogna impossessarsi il più rapidamente possibile della lettura musicale, vorrei piuttosto insistere sull'ascolto consapevole e su una concreta pratica vocale o strumentale.

Quando apprendiamo una nozione, come il parametro PVM di comprensione e descrizione del ritmo al quale ho appena accennato, dobbiamo esercitarci ad applicarlo ad ogni nostro ascolto, ad ogni occasione.²⁴ Non importa se sbagliamo o se rischiamo di essere imprecisi: prima di andare a cercare la soluzione sulla carta scritta, conviene sempre che ci sforziamo di comprendere e rappresentare quello che stiamo ascoltando.

- Qual è la pulsazione, il "cuore" di ciò che sto ascoltando?
- La pulsazione è "sottintesa" o è evidenziata con mezzi opportuni (accenti, percussioni, orchestrazione, profili ritmici...)?
- Con quale velocità (o frequenza) si rilevano queste pulsazioni?
- Di che misura si tratta (binaria, ternaria, quaternaria o altro)?
- La misura ritmica è sempre costante (binaria, ternaria...) o ci sono dei cambiamenti, delle "modulazioni ritmiche"?

²³ In *L'ascolto musicale nell'età moderna*, pp. 47-48, Il Mulino, Bologna, 1993.

²⁴ È sorprendente come l'eccesso di teorizzazione al quale è stato sottoposto l'insegnamento del linguaggio musicale faccia dimenticare, in molti casi, l'utilità e la necessità di un'adeguata educazione all'ascolto. Sarebbe un po' come studiare il linguaggio cinematografico senza guardare un solo film o l'arte figurativa limitandosi allo studio delle biografie degli artisti.

- Si avvertono fluttuazioni di tipo agogico (rallentando, accelerando, sospensioni, rubato, esitazioni espressive...)?

- Il ritmo che sto ascoltando è quello vicino all'etimologia originaria, al *rythmos*, alle immagini evocate da Schneider o è tendenzialmente regolare, marcatamente simmetrico?

Certamente, così facendo sembra di assistere ad una serie d'interrogativi che appaiono più pertinenti alla pratica medica che alla pratica musicale ma, non dimentichiamo l'origine più antica del termine pulsazione, quel *tactus* che ci ricorda direttamente il battito del nostro polso e che innalzava al rango di scienza il sapere musicale. E un'attività di ascolto o meglio di "auscultazione" della musica a cosa è più paragonabile se non ad un'esperienza di ambito scientifico?

All'ascolto dovrebbe essere affiancata un'adeguata pratica musicale che ci faccia gradualmente impadronire degli aspetti del linguaggio musicale sin qui esposti. Tale aspetto pratico può essere vissuto attraverso la voce e il canto, con lo studio di uno strumento (ritmico o melodico), con la pratica dell'improvvisazione, con i movimenti del corpo e la danza... L'importante è cominciare ad osservare la musica dall'interno, nel suo scorrere, nel divenire dei suoi elementi costitutivi e allo stesso tempo osservare se stessi mentre si sta vivendo un'esperienza di tipo musicale.

Ma torniamo al nostro "ritmo" e in particolare alla suggestiva definizione di Orff: «la forza che unisce linguaggio, musica e movimento.» Sull'unione di musica e movimento²⁵, siamo tutti d'accordo, basta pensare alla danza, al gesto di un direttore d'orchestra, al movimento necessario per produrre i suoni da un qualsiasi strumento, fino al movimento di tipo psicologico, emozionale che l'ascolto di determinata musica può provocare nell'uomo. È riferendosi a questo aspetto ed estendendone il senso che Aristotele affermava: «Le emozioni prodotte dall'audizione musicale ci conducono all'azione: ora le azioni sono una manifestazione dello stato morale.»²⁶

Sul linguaggio, è necessaria qualche considerazione in più. Se recitiamo o declamiamo una filastrocca, un proverbio popolare o il

²⁵ Sul rapporto tra musica e movimento è importante ricordare il contributo e la riflessione di Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), il cui metodo ha dato luogo ad un movimento educativo ancor oggi vivo e attuale.

²⁶ Aristotele, *Problemata*, probl. 27.

testo della maggior parte dei canti infantili ci accorgiamo che il testo s’inserisce o meglio è generato da uno schema metrico, che le parole sono scandite da accenti tonici che si traducono nella durata maggiore di determinate vocali rispetto alle altre o in un accento dinamico. Se ad esempio declamiamo una filastrocca come «Pinocchietto va a palazzo...», possiamo comodamente farla rientrare all’interno di due misure quaternarie [es.5], scandendone gli accenti in questo modo: «Pi[nocchietto va]_a Palazzo / con il libro sotto_il braccio...»²⁷. Un esempio ancora più efficace lo possiamo trovare nel repertorio delle conte infantili, laddove il ritmo (il parametro PVM), si unisce e si fonde perfettamente con la parola. Come opportunamente osserva R. Leydi, nelle filastrocche e nei canti infantili «ritroviamo molto spesso testimonianze del fondamento arcaico della comunicazione orale/tradizionale» e tali documenti «testimoniano molto spesso di quel momento di passaggio dalla parola al canto che rappresenta un oggetto primario d’attenzione per lo studio della musica popolare...»²⁸

es. 5



Sono queste considerazioni sull’unità originaria di parola²⁹ e canto, che fanno affermare a Roberto Goitre che è molto più interessante chiedersi se «il linguaggio è una musica», più che affermare (magari con minore convinzione) che la musica è un linguaggio. Numerosi sono gli elementi che permettono di stabilire connessioni e analogie tra la musica e il linguaggio, poiché:

²⁷ “...la lezione non la sa / e che voto prenderà? ...Zero!” Tanto per variare (sul tema di Pinocchio) ho citato una filastrocca che ho appreso da piccolo a Cremona, nel mio ambito familiare. Una versione più antica di questa filastrocca è riscontrabile nella *Canzonetta da bambini* dalla *Triaca musicale* di Giovanni Croce (1596), dove alcuni bambini, mentre si recano a scuola, intonano queste parole: «Bragon è anda in Palazzo, co la spada sott’il braccio, per farse far rason, i ha lighà pià Bragon» (Bragon è andato a Palazzo, con la spada sotto il braccio, per far valere le sue ragioni, [ma] hanno legato, hanno preso Bragon).

²⁸ In *I canti popolari italiani*, R. Leydi, p. 38, A. Mondadori Editore, 1973.

²⁹ Pellegrino Ernetti definisce in particolare la parola come «un vero *microcosmo melodico-ritmico*», dal momento che «tutte le parole hanno una *unità* di idea e di significato» e noi le percepiamo come tali in quanto «hanno una struttura intrinsecamente unitaria non solo sonora, ma *ritmica*».

«il linguaggio verbale ha come suoni i fonemi di cui gli elementi melodici sono le vocali e gli elementi ritmici le consonanti (si badi bene non gli accenti). Nel linguaggio verbale gli accenti configurano, come nella musica, la metrica, che potrà essere più o meno regolare a secondo che si tratti di poesia classica, a verso regolare, o moderna, a verso libero, o di prosa. Il linguaggio parlato segue una parabola espressiva come la frase musicale e una stessa parola riceve un diverso significato secondo l'*intonazione musicale* che noi le attribuiamo parlando (si provi a dire, ad es.: *qualunque* cosa farei per te - oppure - quella è una donna *qualunque*)»³⁰

Le analogie tra linguaggio musicale e linguaggio verbale, mostrano un'evidente origine comune e la loro separazione e/o confluenza successiva in forme e linguaggi che rivelano forti richiami verso l'uno o l'altro versante. Possediamo così da un lato la tradizione della poesia generata dalla metrica e dall'altra una tradizione di musica strumentale (in origine soprattutto la musica per danza) generata a partire da misure prestabilite e da un sistema di accentuazione delle pulsazioni regolare. In altre parole, la danza tende alla regolarità, mentre nelle forme poetiche è la parola a determinare il senso ritmico e musicale, ma, come si è visto, è possibile rilevare delle forme poetiche ritmicamente molto caratterizzate e, al contrario, forme musicali ispirate alla libertà del procedere declamatorio o discorsivo.

Nella poesia, molto più di quanto accade nella prosa, la successione delle parole obbedisce ad un criterio ritmico: nella poesia greca e latina il ritmo si fondava sulla quantità sillabica delle parole, cioè sull'alternanza di sillabe brevi e sillabe lunghe (metrica quantitativa); nella poesia moderna, invece, si fonda sull'alternanza di sillabe toniche e sillabe atone. Elemento fondamentale è il verso, che consiste in un insieme di parole caratterizzato da un certo numero di sillabe e da un ritmo. In poesia, come avviene per gli strumenti d'analisi di un brano musicale, la metrica studia la struttura ritmica e la tecnica compositiva dei versi.

Tuttavia, la distinzione fra la pratica accentuativa della poesia classica e la pratica di quella moderna, non ci deve far pensare ad una netta distinzione e opportunamente Delfrati osserva che: «In ogni parola formata da almeno due sillabe, c'è una parola che acquista un particolare rilievo. Di solito questo rilievo è ottenuto rinforzando l'intensità della sillaba, ma anche la sua altezza e la sua

³⁰ In *Canti per giocare*, p. 8, R. Goitre - E. Seritti, Ed. Suvini Zerbin, Milano 1980.

combinazioni sia in senso prevalentemente ritmico sia in senso ritmico-melodico [es. 7].

es. 7

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time. The lyrics are:

Staff 1: ta ti - ti ta ti - ti ti - ti ti - ti ta ta

Staff 2: ta ti - ti ta ti - ri - ti - ri ti - ti ti - ti ta ta

Staff 3: ti - ti - ri - ti - ti ti - ti - ri - ti - ti ti - ti ti - ri - ti ta ta

Staff 4: ta (un) ti ta (un) ti ti - ri - ti - ri ti - ti ta ta

Staff 5: ta ti - ro - lo ta ti - ro - lo ti - ti (un) ti ti - ti ta

Staff 6: tim - ri tim - ri ti - ti ta tim - ri ti - ti to

Utilissimo a questo scopo è lo studio dei *pattern*³⁴ ritmici della musica destinata al ballo o alla danza, per la riconoscibilità immediata della pulsazione soggiacente e per un utilizzo marcatamente semantico delle cellule ritmiche.

Riporto qui alcuni esempi riconducibili alla musica colta europea, al repertorio popolare e alla musica di consumo, dai quali si può partire per un lavoro di ricerca e ampliamento personali. Con questi *pattern* di base, semplicemente affidando ad un gruppo voci e/o strumenti la linea della pulsazione di base e ad un altro gruppo il *pattern* ritmico della forma di danza prescelta, si possono costruire delle “macchine ritmiche” adatte anzitutto ad un lavoro d’interiorizzazione ritmica e in secondo luogo anche come possibili accompagnamenti destinati alle esecuzioni vocali e/o strumentali [es.8].

L’apprendimento delle cellule ritmiche è stato particolarmente evidenziato dai didatti del ‘900, in particolare dall’ungherese

³⁴ Lett. “figure-tipo”: si tratta di “modelli” che, in questo caso raggruppano una o più cellule ritmiche (compresa la pulsazione). In senso musicale il *pattern* può essere anche melodico, armonico o le due cose insieme.

Kodaly, con l'utilizzo di sillabe da associare alla lettura ritmica [es.7].³⁵

³⁵ In Italia questa proposta è stata ripresa in particolare da R. Goitre. La stessa proposta, con alcune varianti volte ad una maggiore "definizione" delle cellule ritmiche è stata ripresa e sviluppata in tempi più recenti attraverso la Music Learning Theory di Edwin E. Gordon.

es. 8

1. Pavana

2. Gagliarda

3. Polca

4. Mazurca

5. Tango a. b. c.

6. Rumba

7. Bossa nova

8. Habanera

Del resto, questa pratica è comune all'insegnamento della parte ritmica da parte di alcune scuole di tradizione orale³⁶ e per la nostra tradizione trova esempi documentati, come la proposta del

³⁶ Ad esempio l'insegnamento delle *tabla* indiane o dello *zarb* persiano, quest'ultimo detto anche con un'evidente onomatopea (già di per sé "sillaba ritmica") *tom-bàk*.

seicentesco trattato manoscritto di Fra' Bartolomeo Bismantova rivolta ai principianti di flauto o di cornetto:

«Per suonare con più facilità il Flauto o' Cornetto; bisogna prima fare studio di spartire bene le Figure delle note con la mano ne' suoi tempi uguali, proferendo nell'istesso tempo, invece di note, le sopradette Lingue [te-te-te-te; te-re-te-re; te-re-le-re...] [...]. Con questa regola si suonerà a battuta, senza far fatica di cantar note...»³⁷

In pratica, l'autore di questo trattato ci insegna ad individuare la pulsazione (suonare a battuta), ad organizzare le pulsazioni in rapporto alla misura (spartire bene le note...) e a riconoscere e utilizzare le cellule ritmiche. Tale pratica potrà sembrare simile al già citato solfeggio parlato, ma si differenzia per alcuni punti fondamentali. Anzitutto nel solfeggio parlato (di tipo tradizionale) non c'è sempre una chiara menzione delle *cellule ritmiche* e pertanto, manca un sufficiente lavoro di razionalizzazione e simbolizzazione³⁸ rispetto agli elementi costitutivi del linguaggio musicale. In secondo luogo non c'è un rapporto immediato con la pratica vocale e/o strumentale.

Una volta raggiunta una buona padronanza in relazione a quello che abbiamo descritto come parametro PVM, il problema successivo è quello della lettura melodica (il solfeggio cantato...), la «fatica di cantar note» descritta dal Bismantova. Un'ultima cosa da rilevare è l'evidente rapporto tra ritmo e linguaggio nell'associare sillabe e parole alle cellule ritmiche, un rilievo che conferma l'intima connessione tra linguaggio musicale e linguaggio verbale, tradita ancor oggi da alcune espressioni e modi di dire, come quando si dice che uno strumentista è talmente bravo che il suo strumento “parla”.

L'associazione di elementi verbali alle cellule ritmiche ci fa comprendere come anche nei minimi dettagli, la suddivisione ritmica sia qualcosa di “vivente” a causa di quelle piccole asimmetrie e fluttuazioni che tale pratica comporta e questo ci ricollega alle nostre osservazioni iniziali. Ogni formula verbale comporta impercettibili

³⁷ *Compendio Musicale* di Bartolomeo Bismantova, Ferrara 1677, ristampato da Spes, Firenze, 1978.

³⁸ Le cellule ritmiche sono spesso portatrici di significati espressivi e anche la loro interpretazione, la “traduzione sonora” può variare in rapporto agli stili e alle epoche. L'esempio più noto è quello dell'interpretazione degli ottavi nella musica swing o nella musica barocca.

squilibri nelle durate di ogni singolo elemento, così se pronuncerò una successione di quartine di semicrome secondo il suggerimento di Kodaly (tiritiri...), tenderò ad accentare o a prolungare la “i” della prima sillaba, in modo forse impercettibile, ma tale da restituire l’impressione e la “presenza” di una lingua parlata, senza contare il fatto che ad esempio la consonante “r” ha una durata maggiore della “t”.

In questo modo, ci troveremo di fronte ad esecuzioni o meglio interpretazioni strumentali che spazieranno dalla riproduzione delle “imperfezioni” della lingua parlata, alla regolarità di una visione “matematica” della ripartizione e suddivisione degli elementi ritmici e ad una musica vocale che talvolta (allontanandosi dalle sue caratteristiche peculiari) emula la tendenza alla regolarità della pura visione strumentale.

Torniamo ora alle considerazioni iniziali sui significati del termine ritmo e proviamo ad osservare come il ritmo sia essenziale e premessa indispensabile di ogni attività umana. Questo ci porterà a meglio comprendere la portata e gli effetti di una buona educazione ritmica. Mi limiterò a riportare come utili spunti di riflessione alcune considerazioni del già citato Ferretti sulle azioni e sugli effetti del ritmo. Tutto questo può farci meglio comprendere come i modelli ritmico-musicali (se vissuti e sperimentati) possano essere formativi e propedeutici rispetto ai possibili e correlati campi dell’esperire umano. Si può così affermare che il ritmo:

- a) ordina i concetti della mente, e crea la logica
- b) ordina gli atti della volontà, e crea la morale
- c) ordina le parole, e crea l’eloquenza e la poesia
- d) ordina i movimenti del corpo, e crea la danza e la mimica
- e) ordina i suoni, e crea la musica
- f) ordina tutta la materia “inerte”, e crea le arti, e la meccanica
- g) ordina le ricerche sui fenomeni della natura, e crea le diverse scienze.³⁹

Per collegarci alle origini della nostra tradizione, bisogna ricordare che i Greci attribuivano un’importanza fondamentale allo studio del ritmo. Per loro il ritmo rappresentava in un certo senso l’elemento maschile, mentre il *melos* (nel senso primario di

³⁹ P. Ferretti, p. 249, op. cit.

“successione di suoni di diversa altezza”) rappresentava l’elemento femminile. Tutto questo per dire, come abbiamo già osservato, che il ritmo è la forma della melodia e rappresenta il principio essenziale dell’espressione musicale.

SUGGERIMENTI SONORE

- Non manca mai, ad ogni concerto di Capodanno viennese (trasmesso in diretta anche dalle reti televisive nazionali), l’occasione per ascoltare la celeberrima *Marcia di Radetzky* di Johann Strauss Sr. (1804-1849), magari come bis. In quell’occasione assistiamo ad un pubblico che con estrema precisione e concentrazione partecipa all’esecuzione sottolineando col battito delle mani la pulsazione ritmica. Possiamo provare lo stesso tipo di esperienza: questo ci permetterà di iniziare ad “afferrare” il concetto di pulsazione ritmica. In un primo tempo possiamo seguire tutta la *Marcia* da cima a fondo scandendo le pulsazioni, poi possiamo seguire (come fa il pubblico viennese) le dinamiche del brano, diminuendo al momento opportuno il volume del battito delle mani o introducendo dei momenti di silenzio. Bisogna fare attenzione al momento dell’introduzione, ci sono 8 pulsazioni silenziose prima dell’ingresso del tema [es. 9] che, anche a capodanno, vengono opportunamente rispettate, è come se ci dicessero: “Attenzione, preparatevi, sta per iniziare la marcia...”⁴⁰

⁴⁰ Molte musiche a carattere “militare” (ma anche quelle per il ballo e la danza) possiedono questa parte introduttiva

es. 9

Radetzky Marsch (J. Strauss senior)

Tempo di marcia

linea melodica

1 2 3 4 5 6 7 8

mani

The image shows a musical score for the 'Radetzky Marsch' by Johann Strauss senior. It consists of four staves. The top staff is labeled 'linea melodica' and contains a melodic line in 2/4 time with a key signature of one flat. Below it are two staves labeled 'mani', which provide a rhythmic accompaniment. The first 'mani' staff uses eighth notes and quarter notes, while the second 'mani' staff uses quarter notes and eighth notes. There are eight numbered measures (1-8) indicated below the first staff.

È anche un'occasione per applicare altri modelli di accompagnamento ritmico [es. 10], nei quali si può introdurre la “pulsazione silenziosa” ovvero la pausa che corrisponde alla nostra unità di misura (attenzione... nel caso della *Marcia di Radetzky* l'unità di misura è la minima \approx). Ogni modello può essere ripetuto in sequenza ed è esecutivamente sovrapponibile a tutti gli altri. In questo modo si possono ottenere quattro gruppi che suonano contemporaneamente. In tal caso, l'effetto è migliore se si differenziano i timbri degli oggetti sonori utilizzati (mani, piedi, penne e matite su banchi e sedie, rumori vocali, strumenti a percussione...). Osserviamo come ogni singolo modello può influenzare l'impressione generale d'ascolto e variare in tal modo il carattere del brano qui proposto.

es. 10

The image shows four staves of musical notation, labeled 1 through 4. Each staff contains a sequence of notes and rests across four measures, separated by vertical bar lines. The notes are represented by stems with flags, and rests are represented by horizontal bars. The patterns are as follows:

- Staff 1:** Measure 1: note 1, rest 2; Measure 2: note 1, rest 2; Measure 3: note 1, rest 2; Measure 4: note 1, rest 2.
- Staff 2:** Measure 1: note 1, rest 2; Measure 2: note 1, rest 2; Measure 3: note 1, rest 2; Measure 4: note 1, rest 2.
- Staff 3:** Measure 1: rest 2, note 1; Measure 2: rest 2, note 1; Measure 3: rest 2, note 1; Measure 4: rest 2, note 1.
- Staff 4:** Measure 1: rest 2, note 1; Measure 2: rest 2, note 1; Measure 3: note 1, rest 2; Measure 4: note 1, rest 2.

L'espressione "pulsazione silenziosa" è concettualmente preferibile al più classico termine di "pausa", dal momento che, in musica, è consigliabile partire dall'idea che il silenzio è qualcosa di attivo, un elemento che partecipa all'insieme sonoro e non un elemento di riposo, una mancanza di tensione. A ben rifletterci, il grado "zero" della direzione musicale si realizza in pratica in un gesto silenzioso che scandisce misura e pulsazioni di un brano musicale, e, come ogni direttore ben sa, se si vuole ottenere un risultato da un'orchestra non si può certamente pensare né alla "pausa" né al riposo...

- Con la nascita della retorica, soprattutto ad opera di Gorgia di Leontini, come rileva Roland Barthes, «s'è cominciato - da noi - a riflettere sul linguaggio per difendere il proprio bene», ad esempio il diritto ad un possesso di tipo terriero. Questo fenomeno darà vita al genere della «prosa decorativa» della «prosa spettacolo». «In questo passaggio dal verso alla prosa, il metro e la musica si perdono». ⁴¹ L'unità primigenia di parola, metro, verso, musica si frantumerà così in mille rivoli, per tentare a più riprese di ricomporsi, per alimentare un lungo e ancora inesausto dibattito sul rapporto tra parola e realizzazione musicale, tra la musica e la parola che s'inscrive nella linea melodica. I tentativi di ricomposizione ricorrono a molte immagini, e anche alla riscoperta del fondamento fisiologico del sostrato ritmico che anima la poesia e la musica. In questo senso, come ci ricorda Dessond:

⁴¹ Le citazioni sono tratte da *La retorica antica*, p. 14-15, Bompiani, Milano, 1979.

«Sono molti i discorsi sulla poesia che hanno ripetuto il proposito di Claudel sul “controllo” della parola attraverso la pulsazione del cuore umano, vero e proprio “metronomo interiore” dal ritmo indefinitamente binario, la cui rappresentazione, in *Réflexions et propositions sur le vers français*, è famosa:

Un. Un. Un. Un. Un. Un.
Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).⁴²

In altri casi si tenta di ricostruire l’antica metrica greca e latina attraverso delle sperimentazioni più o meno riuscite (ad es. le *Odi Barbare* di Carducci) e qualche volta ci si ispira direttamente a moduli ritmici di ordine musicale, come nel caso di una poesia del già citato Alfonso Gatto:

«SCHERZETTO MARINO

Ogni pesce sta al suo taglio
al tramaglio il suo travaglio
e la rete passa al vaglio
il capone e il capodoglio
pesce grano e pesce loglio
pesce fango e pesce scoglio
pesce vero e pesce imbroglio
il barbone con la triglia,
e l’aguglia...
Meraviglia!
Nel tramaglio
c’è la triglia rosso abbaglio
pesce grano e pesce loglio
pesce vero senz’imbroglio,
seppia e granchio per fermaglio.⁴³

Leggendo questa poesia, non si può certamente sfuggire al suo ritmo incalzante e travolgente, molto vicino a quello di una *tarantella*.

Anzi se si prova a recitarla sopra una musica o semplicemente sopra un ritmo di *tarantella*, penso che si possa scoprirne il senso ancora più a fondo. Una volta individuati gli accenti, è possibile

⁴² Gérard Dessond, “Il polso nel ritmo”, Studi di Estetica, III serie, anno XXVIII, fasc. I.

⁴³ In *Il Vaporetto, poesie fiabe rime ballate per i bambini d’ogni età*, p. 53, Nuova Accademia, Milano, 1963.

individuare una gradazione approssimativa di altezze in rapporto al colore delle vocali. Si può ad esempio stabilire che il suono più acuto è quello della vocale I, cui seguono gradatamente verso il grave le vocali E, A, O, U. Così nei versi:

«pesce gr[]ano e pesce lo[]glio
pesce fan[]go e pesce sco[]glio
pesce ve[]ro e pesce imbro[]glio»

potremo sottolineare l'opposizione tra la vocale A e la vocale O, attraverso un'alternanza di acuto e grave. A ben osservare, tutta la poesia è un gioco sapiente di accenti e la scelta dei colori delle vocali sembra dettata da una serie di "necessità" naturali. Proviamo ad evidenziare tutte le vocali accentate e leggiamole lentamente in sequenza, un po' come un gregoriano, cercando di esprimere il variare delle altezze e dei timbri. Una volta assimilate queste differenze applichamoci alla lettura dei versi, prima moderatamente e poi sempre più veloce... Una lettura ritmata, che metta in evidenza tutti gli aspetti qui rilevati, è un ottimo esercizio, un preludio che ci potrebbe condurre alla ricerca di una "veste musicale" più determinata, alla scrittura di una vera e propria canzone.

Proviamo a cercare se tra le poesie e le filastrocche di altri autori sia rilevabile un pensiero ritmico musicale soggiacente... Si faranno molte più scoperte di quanto non pensiamo e forse, più che le componenti basilari, da quell'unità originaria a cui facevamo cenno, si è allontanata la nostra capacità di cogliere all'interno di un molteplici manifestarsi, la quasi totale presenza di un'unica pulsazione ritmica di fondo. Si potrà così riflettere anche sulle recenti forme di declamazione ritmico-prosodica della musica giovanile, come il *rap*, e leggerlo come un riaffiorare di antichi codici di comunicazione che vengono solo frammentati in apparenza, per ricomporsi (a causa della loro "coesione molecolare") e riproporsi ciclicamente.

• Quali sono le prime esperienze acustiche incontrate dall'essere umano? Qual è il ritmo "sorgente" al quale fa concretamente allusione il termine pulsazione e la poesia di Claudel?

Leggiamo a riguardo alcuni passi della musicoterapeuta Giulia Cremaschi Trovesi:

«Durante i mesi della gestazione l'essere umano non conosce un solo attimo di silenzio. La ricezione delle sonorità interne al grembo materno è il convibrare che investe interamente la corporeità attraverso la risonanza sonoro-liquido-tonico-emotiva. La nuova vita immersa nel liquido vibra e convibra. Per questo motivo si rende impossibile riprodurre la modalità di ricezione. Una volta nati non potremo più sperimentarlo. La grande novità della nascita è il silenzio. [...] Fruscii, gorgoglii, ventate, scrosci, rotolii, dondolamenti, cullamenti, sobbalzi, momenti di stasi accompagnano l'essere umano, ininterrottamente, per tutto il periodo della gestazione. Ogni donna nel periodo della gestazione agisce, si muove, parla, ride, lavora, eccetera... Ci rendiamo conto che l'essere umano che cresce all'interno del suo corpo, giorno dopo giorno, impara attraverso le esperienze.»⁴⁴

La voce della madre, i ritmi cardiaci, tutto quello che avviene all'interno del grembo materno, i suoni filtrati (attraverso il liquido amniotico) che ci giungono dall'ambiente esterno. Non fanno parte della nostra memoria immediata, ma sono profondamente scritti nella nostra esperienza, nel nostro vissuto. Un battito cardiaco profondo come un timpano, il respiro, miriadi di timbri e di suoni interni, l'esterno che ci arriva attraverso dei segnali che anche l'interno partecipa e legge...

«Il “vuuummm, vuuumm” del respiro della madre si ripresenterà, una volta nato, con lo stesso timbro sonoro ma con intensità, durate, scansioni diverse e, soprattutto, con la novità dell'aria sul viso. Il “pu-pùm/pu-pùm/pu-pùm/pu-pùm” è il ritmo ternario che si ritrova nel dondolamento dell'essere cullato, nelle parole sdruciole, pertanto in molti nomi di persona, nei ritmi delle danze a tre tempi, nelle scansioni di molte filastrocche infantili.»⁴⁵

La musica, come organizzazione di ritmi e di suoni è quindi a buon diritto una “lingua materna” e anche per i bambini si parla (non a caso) della necessità di educarli alla madrelingua musicale.

Allora viene da chiedersi: se la musica ha una natura e un'origine così spiccatamente femminile, perché la storia della musica conosce così pochi esempi di donne compositrici, un po' più di donne interpreti musicali e quasi nulla per alcune professioni, come ad esempio il direttore d'orchestra?

Ci sono evidentemente delle ragioni di tipo sociale, per cui gli esempi sono pochi, ma è da rilevare anche il fatto che per noi la

⁴⁴ G. C. Trovesi, *Il corpo vibrante: teoria, pratica ed esperienze di musicoterapica con i bambini sordi*, p. 151 e 176, Edizioni Scientifiche Magi, Roma, 2001.

⁴⁵ G. C. Trovesi, p.176, *ibidem*.

storia è anzitutto storia di documenti scritti e da poco tempo si studia anche quello che non si può trovare sui libri o come disse una volta Pasolini a Giovanna Marini: «Le canzoni non si trovano sui libri». Ninne nanne, canti di lavoro, canti di risaia, filastrocche improvvisate, inni sacri, canti processionali, fino a non molto tempo fa scarsamente documentati, tutta musica alla quale il femminile ha partecipato attivamente e fattivamente. Tutto non scritto, come i suoni che si percepiscono prima della nascita e che possono influenzare il nostro carattere, la nostra disposizione/disponibilità all'ascolto, in poche parole la nostra formazione, che non è certamente scritta su di un libro, perché bisogna andarla a cercare in qualcosa di molto più profondo, che investe tutto il nostro essere e che ci ha conferito le nostre prime e fondamentali (necessarie) lezioni e nozioni sulla struttura dell'uomo, del linguaggio, degli universi...

- Osservando e realizzando le cellule ritmiche con la voce e con gli strumenti, ci si accorge ben presto che ciascuna di esse ha un carattere, ci trasmette dei significati, a volte frammentari, ma non sempre. Anche in fase di studio e di assimilazione è bene caratterizzarle, dotarle di significato (senza per altro legarsi per sempre alle nostre scelte), inventando parole singole, in sequenza, filastrocche... Così le singole cellule ritmiche o le stesse in sequenza, possono diventare parole, frasi, impressioni, esclamazioni... La funzione di questa direzione espressiva è soprattutto quella di non vivere una teoria legata ad una serie di esercizi impersonali ed asettici, ma di farci coinvolgere da ciò che la musica e il ritmo racchiudono di “vivente” fin dall'inizio, fin dai primi passi.

In fondo, come ho già avuto modo di spiegare, anche la proposta di legare alle cellule ritmiche delle articolazioni sillabiche (Kodaly, Goitre, Gordon...), non è poi così “neutra” come potrebbe sembrare: è evidente il richiamo alla lallazione infantile, ai moduli di accompagnamento vocale o ai ritornelli “nonsense” contenuti nel canto popolare, fino ad arrivare allo stile *scat* tipico della vocalità *blues* e jazzistica.

- C'è anche chi ha associato alle cellule ritmiche riferimenti a località geografiche, come in un divertente e “geniale” brano di

Ernst Toch (1887-1964) che ha per titolo *Geographical fugue (Fuga geografica)*. Si tratta di un grande canone a 4 voci dove le cellule ritmiche vengono articolate attraverso la declamazione di località geografiche provenienti dalle più disparate località del mondo, con grande attenzione agli accenti, alla dinamica, all'articolazione del suono e all'espressività generale.

Penso che Toch, da buon viennese, amasse in modo particolare anche il nostro paese, visto che per caratterizzare la cellula ritmica che suddivide l'ottavo in tre parti uguali (la "terzina" di semicrome) non esita ad utilizzare (oltre a Canada e Malaga) il nome di due note località italiane: Rimini e Brindisi [es. 11]. Ho riportato una pagina della partitura (comodamente rintracciabile anche in internet) e rimando ad un lavoro di ricerca discografica l'ascolto complessivo del brano e (perché no?) anche un lavoro di studio e di realizzazione "dal vivo".

es. 11

The musical score consists of five systems, each with five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano). The lyrics are as follows:

- System 1:** S: *ma Na-ga-sa - ki Na-ga-sa - ki*; A: *Ti - bet* (with triplets); T: *Ca-na-da Ma-la-ga Ri-mi-ni Brin-di-si Ca-na-da Ma-la-ga Ri-mi-ni Brin-di-si* (with triplets); B: *Na-ga-sa - ki Na-ga-sa - ki Yo - ko - ha -*; P: *Yo - ko - ha - - - ma Ho - no - lu - - - lu* (with *p* dynamic).
- System 2:** S: *Yo - ko - ha - - - ma Ho - no - lu - - - lu* (with *p* dynamic); A: *ha - - - ma Ho - no - lu - - - lu Mis - sis -*; T: *Yo - ko - ha - - - ma Ho - no - lu - - - lu* (with *p* dynamic); B: *ma Ho - no - lu - - - lu Mis - sis - sip -* (with *p* dynamic).
- System 3:** S: *Mis - sis - sip - - - pi Ti - ti - ca - - - ca,*; A: *sip - - - pi Ti - ti - ca - - - ca* (with *f* dynamic); T: *Mis - sis - sip - - - pi Ti - ti - ca - - - ca*; B: *pi Ti - ti - ca - - - ca Ti - ti -* (with *p* dynamic).
- System 4:** S: *Ti - ti - ca - ca, Ti - ti - ca - ca, Ti - ti - ca - ca, Ti - ti - ca - ca,*; A: *bet Ti - bet Ti - bet Ti - bet*; T: *Ti - bet Ti - bet Ti - bet Ti - bet* (with *f* dynamic); B: *ca - ca Ti - ti - ca - ca Ti - ti - ca - ca Ti - ti - ca - ca Ti - ti -* (with *f* dynamic).

• Studiando il ritmo, così come ci viene presentato teoricamente e alla luce di un'indagine sommaria delle partiture musicali, ci

potrebbe sorprendere una certa mancanza di libertà, la sensazione che comunque si siano operate delle scelte, che ci sia stata in certo qual modo una selezione di percorsi, una griglia che ha determinato successioni di pulsazioni per lo più regolari, accenti e misure, cellule ritmiche... quasi che l'uomo avesse per comodità semplificato un insieme indefinibile di comportamenti.

Se dovessimo descrivere i ritmi della pioggia che cade, lo stormire delle foglie, il brusio del pubblico prima dell'inizio di uno spettacolo o semplicemente il ritmo (pause comprese) del nostro dialogare quotidiano, bastano (per quanto complessi) i nostri segni musicali o si tratterebbe in ogni caso di approssimazione? In altre parole, la musica è un'imitazione approssimativa delle possibilità del reale che tradisce i nostri limiti di "comprensione"? La scrittura ritmica è una griglia descrittiva approssimativa, al pari di alcune branche della scienza sperimentale (tendenzialmente più predittive che normative) o forse dobbiamo ripensare la nostra idea di complessità?

• Se, com'è enunciato sin dall'inizio di questo capitolo "tutta la musica non è che ritmo", la prima cosa da fare sarà quella di rivedere radicalmente la nostra idea di ritmo. Rifondando il nostro modo di pensare ad esso, di conseguenza si organizzerà diversamente la nostra modalità di ascolto e percezione della musica e ovviamente anche la nostra potenziale creatività musicale e sonora. L'opinione più corrente e più "bruta" è quella che attualmente fa coincidere il ritmo con la *batteria*. Di conseguenza, se in un brano musicale c'è la presenza conclamata delle percussioni, c'è ritmo, sennò si tratta di musica irrimediabilmente "senza ritmo".

Ho accennato alla posizione più estrema, quella più lontana dall'enunciato che riassume nel ritmo la componente essenziale della musica: le gradazioni e le sfumature che ci portano ad una visione allargata e omnicomprendensiva del ritmo sono molte e meriterebbero di essere indagate attraverso uno studio specifico, quasi un compendio di una "comune competenza" del ritmo. Per ora, voglio soffermare l'attenzione di chi legge su uno schema di "racconto del ritmo" [es.12], dove ho messo in relazione d'interdipendenza i concetti fondamentali espressi nei primi cinque capitoli in qualità di «coefficienti del ritmo».

A tal fine, ho postulato l'esistenza di una linea (o meglio una fascia) definibile come *continuum* sonoro e temporale, dalla quale si modellano, si definiscono e defluiscono (dal basso verso l'alto, ma anche viceversa) tutti gli elementi che contribuiscono alla generale impressione ritmica.

Il *continuum*, può essere pensato come un ininterrotto suono di fondo indifferenziato, un totale dei suoni possibili, che ad un primo livello si articola come blocchi o zone di suono o silenzio (ma anche di suono e "respiro"), isolati o in "dissolvenza incrociata": una delle prime modalità ritmiche ipotizzabili e verificabili. Forse tra il *continuum* e l'organizzazione suono/silenzio si possono anche immaginare delle increspature dello stesso *continuum*, un ribollire caleidoscopico che non è sfuggito alle sperimentazioni della musica elettronica e ai compositori del '900, ma neppure a Wagner.⁴⁶

L'analogia alla quale rimando è quella dello spettro sonoro dei suoni armonici nella costituzione del timbro. C'è una fondamentale, paragonabile al *continuum* sonoro e temporale, e una serie di armonici in dosaggio variabile (che possono anche non essere presenti), come il parametro PVM, il ritmo armonico, la fraseologia, la forma... In altro i classici parametri del suono (altezza, intensità, timbro, durata) che attraversano tutto lo schema perché appartengono tutti gli aspetti considerati. Così ad esempio la pulsazione evidenziata da un timpano possiede un timbro, un'intensità... ecc., allo stesso modo un tema musicale seleziona una fascia di altezze (frequenze), determinati intervalli in successione e può essere esposto da più timbri in successione o simultanei, ha un suo percorso d'intensità e una propria organizzazione della durata (morfologia, rapporti tra valori musicali...).

Proviamo a riascoltare la *Marcia di Radetzky* e a rileggerla sotto questo schema, annotando lo "spettro ritmico" della composizione, tenendo anche conto del fatto che si tratta di una situazione costantemente in divenire. Lo stesso si potrà applicare anche a tutti gli altri ascolti o porzioni d'ascolto, come un utile esercizio di attenzione e percezione.

⁴⁶ Cfr. cap. 4, Suggestioni sonore.

Penso, e non sono il solo, che molte delle nostre difficoltà di ascolto nei confronti della musica ritenuta (a torto) noiosa o difficile, siano dovute ad un'autolimitazione (indotta o pigramente accettata) del nostro pensiero musicale, che, se non adeguatamente educato ed esercitato, funziona attraverso modelli di rappresentazione incompleti e stereotipati, tanto che Santayana, nel suo *Reason in Art*, osserva (in modo volutamente provocatorio) che «il giudizio musicale richiede un'educazione musicale. Quella che è apprezzata dalla maggior parte della gente, è piuttosto una torpida fantasticheria a occhi aperti che allevia la tensione nervosa».

- Il ricorso ad uno “spettro ritmico” per comprendere e tentare di abbracciare nella sua vastità e complessità il fenomeno ritmico, ci mette in contatto con una realtà continuamente mutevole e dinamica, dove ogni elemento considerato può nel corso di un ascolto essere presente in un dosaggio che varia nel tempo e anche in relazione alle differenti esigenze espressive o può anche essere del tutto assente o manifestarsi a tratti... Queste considerazioni ci rimandano all'approfondimento di Emile Benveniste sulla nozione di ritmo, che vanno ad integrare e sicuramente precedono le considerazioni di Ferretti riportate nel capitolo. Per Benveniste il termine «*rytmos*» secondo i contesti in cui lo si trova, designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile.»⁴⁷

- L'utilizzo dei *pattern* ritmici della musica destinata al ballo o alla danza per la comprensione e la pratica delle cellule ritmiche ci rimanda a tutti i possibili esempi d'ascolto evocati nell'es. 8.

⁴⁷ Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, 1994. Tutto il capitolo XXVII di quest'opera, pp. 390-399 è un interessantissimo approfondimento sull'origine e sul significato della nozione di ritmo.

es. 13

THE GIRL FROM IPANEMA - JOBIM 17/1

Inizialmente si può provare a realizzare queste semplici sequenze ritmiche e ascoltandole il risultato, possiamo vedere se dalla nostra memoria musicale prenda corpo qualche associazione. Tranne che per le danze di epoca rinascimentale, per le quali si trovano molte incisioni specifiche, credo che non sarà difficile trovare esempi di polca e mazurca tra le danze degli Strauss, di tango classico e di tango che si “contamina” con gli accenti tipici della rumba (ad es. *Libertango* di Astor Piazzola...). Ma anche le celeberrime canzoni a ritmo di bossa nova di Juan Carlos Jobim [es.13] o l'*Habanera* tratta dalla *Carmen* di Bizet...

